

# ЭЙЗЕНШТЕЙН—УИЛСОН: ДИАЛОГ НА ПОЛЯХ КНИГИ

В середине ноября 1931 года, прочитав в журнале «Нью рипаблик» статью Эдмунда Уилсона с описанием материала своего мексиканского фильма<sup>1</sup>, Сергей Эйзенштейн первым делом написал открытое письмо с протестом, а затем обратился за разъяснениями к финансирующему постановку писателю Эптону Синклеру: «После всего того количества бумаги и чернил, которые я потратил, объясняя вам полнейшую невозможность показывать материал кому бы то ни было, мы теперь получаем его печатную критику (то, что эта критическая статья положительна, не меняет дела!), которая является прямым оскорблением и нарушением первейших прав авторов. Даже голливудская компания никогда не поставила бы своего режиссера в подобную ситуацию! Этот человек, по-видимому, довольно к вам близок, и я совершенно не понимаю, почему вы не попросили его дождаться нашего возвращения, когда можно было бы начать печатную кампанию»<sup>2</sup>.

Синклер в ответ объяснил показ материала необходимостью поиска спонсоров («В обмен на привилегию делать то, что вам заблагорассудится, вы должны дать мне право показывать ваш материал потенциальным инвесторам и влиятельным критикам, чью поддержку в поиске инвесторов я надеюсь получить»<sup>3</sup>) и отрекомендовал автора статьи: «Эдмунд Уилсон считается ведущим литературным критиком. Недавно Андре Моруа назвал его критиком, которым могла бы гордиться Франция или вся Европа, а для француза это—высшая похвала. Статья Моруа была перепечатана в ноябрьском номере «Ливинг эйдж» <The Living Age>, который можно приобрести в Мехико. Уилсон—очень влиятельный в Нью-Йорке человек, и он помогает нам заинтересовать даму, которая на протяжении последних пятнадцати лет финансировала «Нью рипаблик»»<sup>4</sup>.

Спустя неделю Эйзенштейн признал, что, возможно, зря поспешил отправить ответ—хотя и не в сам журнал, а в Амкино, Льву Моносзону: «Так как я не считаю себя вправе атаковать тех, кто пишет в «Нью рипаблик», который в целом симпатизирует СССР—я дал им [Амкино] право распорядиться ответом или, если они посчитают, что эту тему лучше не затрагивать, просто уничтожить мое письмо (*Жаль, что вы не проинформировали меня об этом деле и «почему» и «зачем» вокруг него.* Возможно, я бы действовал по-другому, но всё, что я знал, это то, что совершенно случайно я наткнулся на экземпляр журнала в одном из местных магазинчиков... ну, и *сделал* именно такие выводы из материала, как он был представлен»)»<sup>5</sup>. На этом он посчитал инцидент исчерпанным и обратился к более интересующим его вещам: «Кстати, Э.У.—автор книги под названием «Замок Акселя»?—весьма примечательная книга—примечательная глубоко неверным представлением о Джеймсе Джойсе и Артуре Рембо (те пункты, по которым я могу высказать подобное мнение, так как об остальном материале знаю меньше). (Бога ради, не говорите ему этого—и я упомянул об этом совершенно не в связи с нашим «делом»—к сожалению, дело занимает всё место в наших письмах, которые могут касаться еще столько многих тем, кроме этой! Что вы, к примеру, думаете о его понимании Джойса и Рембо?)

(И прошу, не забудьте, что в вопросах литературы вам не нужно апеллировать ко мнениям всяческих Моруа, чтобы охарактеризовать чье-то значение—мнение Синклера значит для меня гораздо больше, чем мнение Моруа!)»<sup>6</sup>.

23 ноября Синклер сухо подтвердил: «Эдмунд Уилсон—автор “Замка Акселя”. Я не читал книгу, но читал отдельные ее части в “Нью рипаблик”. Я не смогу высказать мнение о его понимании Джойса, так как не читал Джойса за исключением его ранних произведений»<sup>7</sup>. Именно в эти дня американский писатель не был готов вступать в литературные дискуссии со своим протеже. За два дня до этого, 21 ноября, он получил телеграмму за подписью Иосифа Сталина: «Эйзенштейн потерял доверие своих товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, порвавшим со своей страной»<sup>8</sup>,—и 22 ноября сделал попытку оправдать режиссера перед правителем его страны: «...я ничего не скажу ему о Вашей телеграмме, поскольку думаю, что горе, которое она причинит ему, может погубить его работу»<sup>9</sup>.

9 декабря в «Нью рипаблик» все же появился ответ Эйзенштейна, вызвавший недоумение Уилсона<sup>10</sup>, но ответ этот уже не мог оказать существенного влияния на судьбу картины или ее автора. Между тем, диалог режиссера и критика продолжился на других страницах—страницах книги Уилсона «Замок Акселя». Этот том сохранился в библиотеке Эйзенштейна. Его форзац украшает дарственная надпись—но не автора и не этому читателю: «Харту от Малькольма и Пегги Каули. Доброго пути!»<sup>11</sup>.

Так в диалоге Эйзенштейна и Уилсона возникает новое имя—Харт Крейн. Поэт, буян, гомосексуалист, чей сборник «Белые здания» («White Buildings», 1926) считается классикой американской литературы, Крейн печатался в «Нью рипаблик» и дружил с Малькольмом и Пегги Каули. В 1929 году Малькольм Каули сменил на посту редактора отдела литературы «Нью рипаблик» Эдмунда Уилсона, который решил уделять больше времени написанию книг.

11 мая 1927 года в «Нью рипаблик» появилась обзорная статья Уилсона «Безработные музы» («The Muses Out of Work»), в которой, среди прочего, критиковался и сборник Крейна «Белые здания»: «замечательный стиль <...> даже что-то вроде великолепного стиля, если бы существовала такая вещь, как великолепный стиль, <...> но, насколько можно заметить, не применяемый для воплощения хоть какой-то темы»<sup>12</sup>. В письме другу Крейн отозвался на эту статью и, в целом, на стремление критики связывать «затемненность» и затрудненность однозначной интерпретации его лирики с неупорядоченностью его личной жизни, и, в частности, с его гомосексуальностью: «Статья Уилсона—достаточно поверхностна, чтобы ты почувствовал себя неудобно. Это так чертовски просто для кого-то вроде него, рожденного в семье со средствами, попавшего из престижного университета в кресло критика с видом на Вашингтон-Сквер и т.д., удобно устроиться и выпекать язвительные советы поэтам—не быть такими «профессиональными», какими, по его мнению, они являются; как будто все те, кого он только что упомянул, были вскормлены столь же изысканно, как он, как будто четверо из пяти из них не были, черт возьми, вынуждены большую часть своей жизни хвататься за ЛЮБУЮ работу, за которую всеми правдами и неправдами могли ухватиться!»<sup>13</sup>.

В Европе, куда он вскоре отправился, Крейн встречается со многими будущими знакомыми и друзьями Эйзенштейна—в Лондоне общается с Полем и Эсландой Робсонами, в Париже зимой 1929—с Гертрудой Стайн, Ман Рэем,

Робером Десносом. Вышедшее в Париже на рубеже 1930 г. издание своей поэмы «Мост» Крейн посвятил миллионеру и меценату Отто Кану, герою мемуарного отрывка Эйзенштейна «Отто Эйч и артишоки» (в 1931 году Кан—среди тех, кого Эптон Синклер безуспешно старается заинтересовать мексиканским проектом). В конце июля 1929 г., после большого скандала с его избиением и заключением в тюрьму, Крейн отплывает обратно в Нью-Йорк.

В марте 1931 г. он получил годовую стипендию от Фонда Гуггенхайма—своего рода официальное признание его как поэта, что очень много значило для вечно не уверенного в себе Крейна. Стипендия обязывала обладателей прожить срок ее действия за рубежом. Сначала Крейн планировал провести год во Франции, но после разговора с Малькольмом Каули, который только что вернулся из Мексики, он направился в Южную Америку, планируя написать там «драму, героями которой станут Монтесума и Кортес»<sup>14</sup>.

4 апреля 1931 года поэт отплыл из Нью-Йорка в Мексику. Перед отъездом друзья подарили ему книгу Уилсона «Замок Акселя» с дарственной надписью.

В Мехико Крейн сначала поселился в доме писательницы (и тоже стипендиатки Гуггенхайма) Кэтрин Энн Портер, но надолго ужиться они не смогли. Мексика не изменила его привычек—он много пил, затевал драки в барах и на улицах, был несколько раз арестован, однажды забрался на крышу дома Портер, грозя спрыгнуть. За появление в пьяном виде поэта вывели с чаепития в американском посольстве. Он перестал переписываться со своими литературными друзьями, и единственным журналом, который Крейн продолжал читать в Мексике, был «Нью рипаблик», где работали его друзья Билл Браун и Малькольм Каули.

6 июля в Огайо скончался отец Крейна, и поэт выехал в США. В это время Кэтрин Энн Портер познакомилась с Григорием Александровым и отправилась на гасиенду Тетлапайак, где базировалась группа Эйзенштейна и где только что произошел очередной инцидент, на время задержавший съемки,—один из актеров убил свою сестру. Впоследствии Портер передала гнетущую атмосферу, царившую на гасиенде в июле 1931 года, в рассказе, который так и назывался—«Гасиенда».

Вернувшись в Мексику, Харт Крейн вместе с молодым американским археологом Милтоном Рурке принял участие в фестивале в Тепотцлане, прославляющем древнего ацтекского бога пульке (алкогольный напиток из сока агавы), и был поражен сочетанием звуков древнего индейского барабана и колоколов христианской церкви, идолов и крестов. Этот конфликт между языческим и христианским должен был стать темой стихотворной драмы, которую предполагал написать Крейн, но так и не написал. Фестиваль в Тепотцлане стал основой его последнего крупного стихотворения «Сокрушенный храм» («The Broken Tower»). Крейн хотел говорить о взаимопроникновении древней и современной культур и о трагедии этого взаимопроникновения. Поэт считал, что, вместо того чтобы обновить и трансформировать духовное наследие языческого мира, испанское завоевание привело к разрушению этого наследия, и свидетельством тому стала деградация местного населения.

В Мексике Крейн вращался в кругу американских ученых, писателей и художников—включая Аниту Бреннер, еще одну стипендиатку Гуггенхайма. Ее книга «Идолы за алтарями» во многом сформировала взгляд Крейна на Мек-

сику—так же, как и взгляд Эйзенштейна. Когда Макс Истман осенью 1931 г. опубликовал в журнале «Харперс базар» статью «Поэты, говорящие сами с собой»—атаку на «так называемых Заумных», куда он включил как Крейна, так и Джойса<sup>15</sup>), Бреннер тут же написала ответную статью в защиту Крейна, которую, впрочем, журнал напечатать отказался.

В доме Крейна в пригороде Мехико поправлялся после малярии художник Давид Альфаро Сикейрос, которому поэт заказал свой портрет за чтением,— поправлялся, жаловался поэт, в окружении членов своей семьи, докторов и друзей, «сумасшедших коммунистов», находившихся под правительственным надзором<sup>16</sup>. Портрет был закончен к середине октября. Чуть позже Крейн в состоянии алкогольного опьянения уничтожил портрет. Что касается политических взглядов самого поэта, он писал другу: «Все мои друзья в последнее время становятся, по крайней мере, ярко-розовыми, и я сам почти уже убежден. В сущности, по всем законам логики я убежден. Но это идет вопреки моей природе—видеть на горизонте лишь красное»<sup>17</sup>.

В конце 1931 года в Мексику приехала жена Малькольма Каули, художница и феминистка Пегги Бэрд Каули, только что подавшая на развод. На рубеже 1931 и 1932 года начался их неожиданный роман с Крейном, несколько отдаливший его от обычного круга общения.

Когда и как именно Эйзенштейн получил экземпляр книги Уилсона, принадлежавший американскому поэту, неизвестно. В ноябре 1931 г. он уже прочел книгу, заметки датированы декабрем. Вполне возможно, что Эйзенштейн намеревался вернуть «Замок Аксея» Крейну—маргиналии написаны на отдельных, вложенных в книгу листах, а цитаты отмечены очень аккуратно. Перед самым отъездом из Мексики, 1 февраля 1932 года Эйзенштейн выступил на открытии выставки Сикейроса в Мехико, 12 февраля группа была уже на пути в США. В середине марта после долгого ожидания виз советские кинематографисты пересекли американскую границу. В ночь на 20 апреля Эйзенштейн и Тиссэ отплыли из Нью-Йорка и 27 апреля высадились в Бремерхафене.

27 апреля 1932 г. Харт Крейн покончил с собой, бросившись в море с палубы корабля к востоку от Флориды, на пути в США, вскоре после того, как закончился срок его стипендии, а будущее с Пегги Каули снова выглядело неясным. Его последнее крупное произведение, «Сокрушенный храм», появилось в «Нью рипаблик» в мае 1932 г.

В конце декабря 1931 года<sup>18</sup>, завершая съемки эпизода на гасиенде Тетлапайак, Сергей Эйзенштейн на отдельных листках делает заметки к принадлежавшей Харту Крейну книге Эдмунда Уилсона «Замок Аксея». Заметки эти относятся почти исключительно к главам о Марселе Прусте и Джеймсе Джойсе (книга, подзаголовок которой—«Исследование образно-поэтической литературы 1870–1930 гг.» («A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930»), затрагивает также произведения У.Б.Иейтса, Поля Валери, Т.С.Элиота, Гертруды Стайн и Артюра Рембо). В какой-то момент, как это часто бывает у Эйзенштейна, маргиналии перестают быть только комментариями к тексту книги, а цитаты становятся отправными точками для собственных размышлений режиссера, уводящих его далеко от текста Уилсона.

Некоторые из этих положений Эйзенштейн разовьет в последующие годы (соответствующие параллели отмечены в комментариях), некоторые так и ос-

танутся на страницах «Замка Акселя». В отличие от труда Стюарта Гилберта «Улисс» Джеймса Джойса», который Эйзенштейн перечитывал и на который неоднократно ссылался, саму книгу Уилсона он упомянет в дальнейшем лишь раз, мимоходом: «...все эти мудрые джилберты, патриотические ларбо, курциусы, бэджены, эдмунды вильсоны, огюсты байны из “Кандида”, смиты, составлявшие “ключи” к “Улиссу”, но не сумевшие подобрать их...»<sup>19</sup>. Тем не менее, идеи Уилсона и полемика с ними, несомненно, явились одним из основных источников, питавших размышления Эйзенштейна о Джойсе, Прусте, Золя и форме художественного произведения в начале тридцатых годов. Основываясь на фактах, приведенных Уилсоном, Эйзенштейн начинает свое противопоставление Джойса Прусту, доказывая таким образом ценность техники Джойса. Также интересным представляется сравнить возражения Эйзенштейна по вопросу о «бегстве» Рембо в экзотику (таким бегством Уилсон мог бы назвать и мексиканскую поездку Крейна, на поэзию которого Рембо оказал большое влияние) с его возражениями на упреки в собственном «бегстве»: «...нам кажется довольно рискованным предположение, что наша мексиканская картина—бегство в царство “совершенной свободы”, экзотики и “завораживающих пейзажей”. <...> Мы давно уже не маленькие мальчики, которые убегают из дома, чтобы увидеть, как индейцы втыкают в волосы перья, а каннибалы вдевают кольца в носы»<sup>20</sup>.

В публикации заметки Эйзенштейна даются обычным шрифтом, с переводом иноязычных вкраплений в угловых скобках. Цитаты из книги Эдмунда Уилсона «Замок Акселя» по изданию 1931 года из библиотеки режиссера<sup>21</sup> (в переводе публикатора) даются курсивом перед соответствующими заметками. Ссылка на страницу дается в том случае, когда нумерация маргиналии Эйзенштейна не совпадает с расположением цитаты, к которой относится, а также, когда цитата занимает несколько страниц. Сохранено авторское написание имен и фамилий.

Публикатор благодарит Наума Ихильевича Клеймана за первоначальную идею этой статьи, возможность воспользоваться библиотекой Квартиры-музея С.М.Эйзенштейна и всегда плодотворные обсуждения этой и других, связанных с Эйзенштейном, тем.

1. См.: Р я б ч и к о в а Н. Сергей Эйзенштейн и Эдмунд Уилсон: история одного диалога.—«Киноведческие записки», № 85, 2007, с. 53–65.

2. Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making & Unmaking of «Que Viva Mexico!» Ed. by Harry M. Geduld, Ronald Gottesman. 1970, p. 203.

3. Ibid., p. 207.

4. Ibid.

5. Ibid., p. 215.

6. Ibid., pp. 215–216.

7. Ibid., p. 218.

8. Ibid., p. 212.

9. Ibid., p. 213.

10. Р я б ч и к о в а Н. Указ. соч., с. 59.
11. В оригинале: «To Hart from Malcolm & Peggy Cowley. Bun [sic!] Voyage». Игра слов с французским «bon voyage» и английским «bun», означающая пожелание не просто доброго, но полного алкогольных и сексуальных приключений пути.
12. W i l s o n E d m u n d. The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties. Farrar Straus And Young Inc, 1952, p. 200.
13. O My Land, My Friends. The Selected Letters of Hart Crane. Ed. by Langdon Hammer and Brom Weber. Four Walls, Eight Windows, New York–London, 1997, p. 336.
14. Ibid., pp. 459–460.
15. Ibid., p. 499.
16. Ibid., p. 456.
17. Ibid., p. 518.
18. Проставленные в двух местах авторские даты отдельных частей—21 и 23 декабря 1931 г.
19. Э й з е н ш т е й н С. М. Метод, т. 1, Музей кино, Эйзенштейн-центр, М.: 2002, с. 110.
20. Р я б ч и к о в а Н. Указ. соч., с. 55.
21. W i l s o n E d m u n d. Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870–1930. Charles Scribner's Sons, New York-London, 1931.

Противопоставить  
 Proust—roman policier <Пруста—детективный роман>  
 и  
 Уитмэна  
 (most striking <самое неожиданное> сочетание)

т.е. и по другим признакам еще более—гербаризованный экстаз, т.е. динамизм экстагического процесса—в статическом следе—живое лицо—маска<sup>1</sup>.

*«Убеждение, что внешний мир невозможно познать, им невозможно овладеть, пронизывает всю его книгу. Оно повторяется почти на каждой странице, по тысяче разных поводов; ложь Альбертины; сплетни о наследнике—очевидно, княжества Люксембург; противоположные диагнозы врачей, с которыми консультируются по поводу болезни бабушки; притягательные виды Ривбея и Бальбека, обоюдно невидимые через воду; тиканье часов в комнате Сен-Лу, которые не может обнаружить посетитель; названия городов в окрестностях Бальбека в железнодорожном расписании, которые сначала вызывают у мальчика романтические образы и этимологию которых объясняет юре Комбре, затем становятся для молодого человека просто станциями железной дороги Бальбека, и позже их названия авторитетно и по-другому разъясняет Бришо, и они обретают совершенно иное значение. И я уже показал, как изменяются персонажи в соответствии с изменением точки зрения наблюдателя»<sup>2</sup>.*

156. Compare this «stage» of things to the Stuart exposition of the «wind» episode in Ulysses. The winds being next step after Zola's matter.

<Сравни эту «стадию» с толкованием Стюартом главы «ветров» в «Улиссе». Ветра здесь—следующая ступень после материи Золя><sup>3</sup>.

*«Книга Пруста—великое переплетение сложных отношений: перекрестных отсылок между различными группами персонажей и умножение метафор и сравнений, соединяющих феномены из самых разнообразных областей—биологической, зоологической, физической, эстетической, социальной, политической и финансовой. (Эти сравнения казались первым читателям романа Пруста глупыми и притянутыми за уши—но Пруст утверждал, что одной из главных его целей было раскрытие настоящего сходства между вещами, которые, на первый взгляд, кажутся различными)...*».

158. Unity in Proust «similes» and not dialectical identity?

(—Upanishades)

<Единство в «сравнениях» Пруста, но не диалектическое тождество?

(—Упанишады)>

*«Пруст еще более широко разнообразил тон, расцветку и темп своего повествования в соответствии с различными периодами жизни героя. За мерцающими видениями детства следуют болтовня, общительность и живость молодости, а за ними, после удивительного рассвета, за которым брезжит не великолепие утра, но начало осознания человеческой низости и жестокости, следует кошмар страстей, который в своей кульминации, почти демонической сцене, где Вердюрены сталкивают Мореля с Шарлюсом, кажется, опален сухим дыханием Ада. <...> Бабушка и Сван уже мертвы. Берготт умирает; и в связи с его смертью отмечается, как это уже было отмечено в связи с композитором Вентейлем, что только в художественном произведении можем мы надеяться найти компенсацию анархии, извращенности, бесплодности и разочарованиям мира».*

159. Art as configuration where social activity is excluded.

<Искусство как структура, из которой исключена общественная деятельность>.

*«...мы понимаем, что та чудовищная жестокость, которая управляет миром Пруста, как в поведении людей на публике, так и в отношениях любовников, является истерическим садистским дополнением к истерической мазохистской пассивности героя. Мы задаемся вопросом: что случилось с Прустом? и что именно случилось с его романом? Герой “В поисках утраченного времени”—не тот же человек, что его автор—человек, который рассказывает историю, он представляет собой только тщательно отобранные черты того, кто на самом деле пишет роман, и этот человек находится внутри определенных рамок. Чтобы пролить дополнительный свет на карьеру и личность Пруста, нужно обратиться к другим его произведениям, его письмам и воспоминаниям его друзей.*

*Из них мы узнаем, что хроническая астма Пруста обнаружилась, как и у его героя, очень рано; и что Пруст с самого начала знал о невротическом характере заболевания. <...>*

Пруст, очевидно, начал использовать свою болезнь как повод избежать обычных контактов с миром, для избавления от обязанности быть пунктуальным и от ненужных встреч. Его сверхчувствительность, должно быть, сделала светскую жизнь, которая так его завораживала, необыкновенно сложной для него; и его болезнь дала ему своеобразное преимущество над теми, которые, как он представлял с глубоко укоренившимся снобизмом, сочетавшимся у него с острым умом, имели какое-то преимущество перед ним»<sup>4</sup>.

166. Hysteria of Proust <Истерия Пруста>.

166. Neurotic asthma. (Blindness of Joyce) <Невротическая астма (Слепота Джойса)><sup>5</sup>.

«Сборник “Утехи и дни”, написанный, когда Прусту было между двадцатью и двадцатью тремя, содержит уже все характерные мотивы “В поисках утраченного времени”. Мы обнаруживаем здесь, не без удивления и неловкости, что разочарование и мнительность, которые, как мы предполагали, по крайней мере, были заработаны трудным и болезненным прогрессом души на пути взросления, на самом деле в полностью развитой форме уже присутствовали в богатом и одаренном юноше, только что вышедшем из отрочества. Герой первого из этих рассказов, “Смерть Бальдассара Сильванда, виконта Сильвани”, чувствительный и талантливый аристократ, который сочиняет музыку и играет на скрипке. В поместье его всегда сопровождают домашние питомцы—два павлина и ребенок, и он с ревнивым тщеславием ценит дружбу и внимание принца Пармского. <...> В герое этого нелепого рассказа легко узнать и рассказчика романа Пруста, и Свана—тем более что впервые мы видим Бальдассара, как и Свана, именно глазами маленького мальчика, его племянника, который потом не играет в истории никакой роли, и единственной задачей которого кажется возвеличивание *grand seigneur* путем показа его через перспективу детского воображения. В сущности, кажется, что полуромантическая фигура виконта—проекция детского воображения»<sup>6</sup>.

173. First appearance of Swan etc. through the eyes of boy cf. Persia extasy.

<Первое появление Свана и т.д., переданное глазами мальчика—ср. персидский экстаз.>

«...между различными элементами “В поисках утраченного времени” нет явной логической связи. Есть история, история рассказчика, его иллюзий и их утрат в мире снобизма и его привязанностей к Жильберте и Альбертине; и тем не менее то, что должно было бы быть представленным, и что любой другой писатель, наверняка, представил бы в качестве важнейших событий и взаимоотношений в его жизни, почти не затронуты. Мы много слышим о бабушке рассказчика, но почти ничего—о его отце, и нам никогда не сообщается, чем именно он занимается; мы много узнаем о его каникулах на море, но ничего о его образовании; нам подробно рассказывается о его поездке к Сен-Лу, когда тот отбывает военную службу, но ничего, кроме

замечания вскользь, о его собственной службе. С другой стороны, отдельные персонажи, которые играют в романе значительную роль, не имеют к главному герою почти никакого отношения—по крайней мере, сюжет это отношение не разъясняет. Сван—просто друг семьи, которого рассказчик иногда видел в детстве, Шарлюс—человек, которого он встречается позднее. И тем не менее, эти два персонажа практически властвуют над повествованием, соответственно, в начале и в конце книги,—и в процессе чтения мы не сомневаемся в их значимости: только когда мы рассматриваем роман Пруста с точки зрения обычной литературы, мы осознаем их бесполезность по отношению к основному сюжету. Тогда мы понимаем, что роман “В поисках утраченного времени”, который начинается в затемненной спальне в комнате, выделяется среди произведений социально-психологической литературы как истинный роман-сон. Он обладает своей гармонией, развитием и логикой, но это гармония, развитие и логика бессознательного”<sup>7</sup>.

179. Unconscious logic <Логика бессознательного>

«В конце концов, мы ощущаем, что, как бы то ни было, он наслаждается ситуацией, на которую все время жалуется. Разве не предпочел он, в конечном итоге, свою обитель больного, с матерью в качестве сиделки, обычному человеческому общению? Смерть матери нарушила эту удобную ситуацию, и, вероятно, мы обязаны ей романом. Пруст, с его наркотиками, его окуриваниями, его обитой пробкой комнатой, с его верными слугами и привычкой спать днем, организовал для себя существование столь же хорошо защищенное, как и при жизни его матери; но ему не хватало единственного человеческого контакта, который его поддерживал, он был вынужден заменить его чем-то, и впервые в жизни он серьезно принялся за работу. Его потребность воссоединиться с человечеством, из которого он позволил себе быть изгнанным, стала еще более насущной, и его книга—последняя отчаянная попытка удовлетворить эту потребность».

184. Proust as ecstatic counterpart  
the locked room—as return to the  
mother’s womb, as we would say  
in Moscow <Пруст как экстатический эквивалент  
запертая комната—как возвращение  
в лоно матери, как бы мы сказали  
в Москве>—механистически—  
under-passiv. Excess of Orient—ecstasy.  
<под-пассивно. Избыток «восточного» экстаза>

«Но сама книга была предпринята, если и не совсем, как он говорит, “накануне смерти, не зная ничего о моем ремесле”, но, по крайней мере, в конце жизни и без опыта удобоваримой манеры письма, без попыток донести что-то до читателя, и расплата за это—непомерно длинные предположения и утомительные повторы анализов (потакание собственным слабостям со стороны Пруста даже здесь), которые порой делают его таким тягостным чтением.

Более того, роман Пруста в целом, как бы великолепны ни были вложенные в него качества объективного драматического воображения, так никогда и не вышел окончательно из его комнаты больного. “Та вещь, что я носил внутри”,—называет он это в “Обретенном времени”,—он так и не избавился от нее до конца. Рассказывает ли он с помощью символов собственную историю болезни? Описывает ли мир таким, каким его видит? Возможно, он и сам не до конца уверен»<sup>8</sup>.

184. «Surrealism» <Сюрреализм> техники Proust’a <Пруста>—выписыват[ь] основы «психоаналит[ического]» автоматич[еского] письма (cf. <ср.> 179)

«Джойс вводит нас прямоком в сознание своих героев, и, чтобы это сделать, он пользуется методами, о которых Флобер не мог и мечтать—методами символизма. В “Улиссе” он применил одновременно то, что не пришло в голову никому до него—ресурсы и символизма и натурализма. Роман Пруста, как бы совершенен он ни был, на самом деле, возможно, представляет собой увлечение упадочничеством психологической литературы: наконец субъективному элементу позволено наводнить и разрушить даже те аспекты повествования, которым необходимо оставаться сугубо объективными, если мы должны поверить в то, что это на самом деле происходит. Но Джойс никогда не ослабляет хватку объективного мира: его работа неизбежно покоится на натуралистических основаниях».

204. Joyce & Proust  
quand-même [нрзб.] d’un trait  
As unpardonable as Daumier & Gavarni  
in one “Studio”isme.  
<Джойс и Пруст  
вопреки всему [объединяются] одним махом  
Так же непростительно, как Домье и Гаварни  
в одном «Студия»изме><sup>9</sup>.

«Там, где “В поисках утраченного времени” оставляет многие вещи неясными—возраст персонажей, порой фактические обстоятельства их жизни, и—что еще хуже—не являются ли они просто кошмарами героя; “Улисс” логически продуман и тщательно документирован до последней детали: всё, что происходит, идеально согласовано друг с другом, и мы точно знаем, во что герои были одеты, сколько они заплатили за покупки, где они были в разное время дня, какие популярные песни пели и о каких событиях читали в газетах 16 июня 1904 года. Но когда мы бываем допущены в сознание любого из них, мы оказываемся в мире столь же сложном и особом, в мире порой столь же фантастическом или туманном, как мир поэта-символиста—в мире, созданном похожими языковыми приемами»<sup>10</sup>.

205 Wrong.  
On the contrary—the same protocol-like naturalism in depicting the mind, as in description of the prices of trousers.

The mind is, happens to be like that—that's all!

<Неверно.

Наоборот—тот же самый протокольный натурализм в описании сознания, как в описаниях цен на брюки.

Сознание просто таково—только и всего!>

Ulysses précurseur in real pattern <<Улисс>>—предтеча в настоящей схеме>—образчики для подражания мысли. Стилем и ритмом в прозе. No Symbolism at all on the basement as rigoureux as Zola. <Совершенно никакого символизма на основании, столь же неоспоримом, что и у Золя.>

Ulysses is <<Улисс>> для второй ступени, whereas Zola is <тогда как Золя> для первой.

*«Пока мы имеем дело со внутренними монологами в реалистическом окружении, перед нами привычные элементы, которые просто сочетаются по-новому—то есть, вместо того, чтобы прочесть “Я мог бы написать историю на тему какой-нибудь пословицы. Я мог бы подписать ее «Мистер и миссис Л.М.Блум»”, мы читаем “Я б тоже мог кое-что накропать. Авторы—мистер и миссис Л.М.Блум. Придумать историю на тему пословицы. Какой только?”<sup>11</sup> Но, по мере того как мы продвигаемся вперед, мы обнаруживаем, что реалистический фон странно искажается и растворяется, и нас изумляет появление голосов, которые, по всей видимости, не принадлежат ни героям, ни автору».*

206—образец.

(cf. <ср.> ничтожество O'Neill'a <О'Нила>

и conventionalism Dreiser'a <конвенционализм Драйзера><sup>12</sup>)

*«Сцена в борделе, где царит ночь, а Дедал и Блум пьяны, напоминает замедленный кинофильм, в котором обостренное изображение реальности постепенно растворяется в фантазмагорических видениях; и разочарование, следующее за ее возбуждением, скука и тривиальность “Приюта извозчика”, куда Блум приводит Стивена, чтобы заказать ему кофе, передано прозой столь же бесцветной, тусклой и банальной, как и события, которые она излагает. Джойс другими методами достигает здесь релятивизма Пруста: он воспроизводит в литературе различные аспекты, различные пропорции и фактуру, которые принимают люди и вещи в разное время и при разных обстоятельствах».*

208. Super-Zolaic technique. Next step. Stage. <В высшей степени золяистская техника. Следующая ступень. Стадия>

21.XII-31.

NB. I like to combine quotations to make another trend of ideas of them—my trend where I use them as pieces of the film (shots)—definite—but in combining on this or that central idea—give entirely different trend of idea.

Well, I am accustomed to montage—that is to combine not primaire sounds or colors but sentences or words-complexes—bit of pictures in form of shots.

The distortion of their real relations—gives an expression to the definite non-formulatable that is abstract idea—underlying as well my montage-conception as well as my theoretical [work]

<NB. Мне нравится соединять цитаты, создавая из них другую цепочку идей—мою цепочку, в которой я использую их как куски фильма (кадры)—определенные—но в сочетании с той или этой центральной идеей—дающие совершенно иную цепочку идей.

Ведь я на самом деле привык монтировать—то есть соединять не первичные звуки или цвета, а предложения или сочетания слов—куски изображений в виде кадров. Искажение их настоящих взаимоотношений дает выражение определенной, не поддающейся формулировке, то есть абстрактной идее—это лежит в основе как моей концепции монтажа, так и моей теоретической [работы]>.

О монтаже—Юссе

О событии (кадра—кадры есть куски событий)—Zola

NB. Элементы монтажа у Zola—?

нет (?)

зато у Zola—академия:

1. Creation of situation—up to the outmost limits: «Rome» <Создание ситуации—до крайних пределов: «Рим»>—смерть молодого графа и девушки с ним (scenario <сценарий><sup>13</sup>)

2. Handling of the aspects—emotionalizing aspects of things (for all cases: illustrate it on ♥, +, x)

<Использование аспектов—эмоционализация аспектов вещей (для всех случаев: проиллюстрировать это на примере ♥, +, x)>

shapes

forms

colours

light (lit[erature] and dynamics

in light—use—p[ar] ex[ample]—Terre

<очертания

формы

цвета

свет (лит[ература] и динамика

в свете—использовать—например—«Землю»>

подписание контракта у нотариуса)

smell

sound

etc

<запах

звук

и т.д.><sup>14</sup>

3. Элементы кадра—обреза

Eugène Rougon <Эжен Ругон> на кафедре.

Крупные планы (струйка в Assomoir <<Западне>>)

4. (1-a) Creation of characters, orchestration of characters <Создание персонажей, оркестровка персонажей> (пользовать его черновики).

(1-b) Creation of social conception.

NB. In showing their wrongness from the social conception of today—illustrate quand-même how it is done—what can be a suggestive departure for nowadays cases—Les trois villes <Создание социальной концепции.

NB. Показав их неверность с точки зрения сегодняшней социальной концепции, всё же проиллюстрировать, как это сделано—что может быть плодотворной отправной точкой для современных случаев—«Три города»—наиболее благодарный для злой соц[иальной] критики, and as a decline of Zola (age) <и как упадок Золя (возраст)>—наиболее грубо по концепции<sup>15</sup>.

И вкратце концепцию Rougon-Macquart <<Ругон-Маккаров>><sup>16</sup>.

*«Для Джойса всегда было характерно предпочитать действию, повествованию, драме обычного типа, даже прямому воздействию героев друг на друга, как в обычном романе,—некий психологический портрет. В Джойсе есть невероятная живость, но очень мало движения. Как и Пруст, он скорее создает симфонию, чем повествование. В его работах есть свое движение, свое развитие, но они скорее музыкальны, чем драматичны. <...> Но хотя Джойсу почти совершенно не интересны острый конфликт или напряженное действие, его произведения—необыкновенно живые и насыщенные. Его энергия, вместо того, чтобы следовать по одной линии, распределяется по всем измерениям (включая время) вокруг одной точки. Мир “Улисса” будоражит сложная непрекращающаяся жизнь: мы возвращаемся к ней, как возвращаемся в город, где всё чаще и чаще узнаем лица, понимаем характеры, схватываем отношения, вехи и интересы. <...> И когда мы перечитываем его, то начинаем с любого места, как если бы это на самом деле было чем-то цельным, вроде города, существующего в реальности, в который мы можем войти с любой стороны,—говорят, что Джойс, сочиняя свои книги, работал над несколькими частями одновременно. Боле чем любое другое литературное произведение, за исключением, пожалуй, “Человеческой комедии”, “Улисс” создал иллюзию живого общественного организма. Мы видим его только на протяжении 20 часов, но знаем и его прошлое, и его будущее».*

210. «Его энергия, вместо того, чтобы следовать по одной линии, распределяется по всем измерениям (включая время) вокруг одной точки».

Cf. в Sketches <Ср. в набросках> к «Капиталу» обратность процесса развития действия в expansion <расширение>. И как переход—Потемкин: часть—одно слово «Траур» или метраж на один факт—лошадь поднята мостом («Октябрь»)<sup>17</sup>. «Мы владеем Дублином, увиденным, услышанным, обоняемым и прочувствованным, обдуманым, воображаемым, припоминаемым»<sup>18</sup>.

Cf. <Ср.> Особенно мою полемику (в моем дневнике) против Гусмана, где подчеркиваю, что ведь в интеллектуальном кино—всего лишь один тер-

мин на весь метраж картины. Каждая часть—тот же предмет с другого угла зрения (как the multitude of angles and shots <многообразие точек съемки и планов> в любой cinematically decently <кинематографически прилично> монтажно снятой сцене).

NB. «Экономия метража» (готовой структуры) в том, что его не будет уходить на «атмосфирику» (метражный живоглот), и Египет, напр[имер], будет фигурировать знаком (комбинацией знаков), а не жарой, беспредельными песками и бедным феллахом в белом бурнусе, тащимся берегами фертильного Нила и пр[очими] монтажными элементами создания атмосфирики. [NB. Чувственного еще не вижу, как уйду и чем заменю!]<sup>19</sup>

*«То, как Джойс использует этот огромный материал, его техника придания книге формы—совершенно уникальна в современной литературе. Первые критики “Улисса” ошибочно приняли роман за “кусочек жизни” и возражали, что он слишком изменчив или слишком хаотичен. <...> Сейчас, между тем, очевидно, что “Улисс” скорее страдает от избытка планирования, чем от его нехватки. <...> В “Улиссе” не только существует сложная параллель с Гомером, как мы узнаем из книги Гилберта, но к каждому эпизоду относится свой орган человеческого тела и своя наука или искусство. <...> Мы даже можем принять искусства и науки и человеческие органы как нечто, что делает книгу полной и всеобъемлющей—весь человеческий опыт за один день. Но когда всё это вместе еще больше осложняется виртуозностью технических приемов, результат порой озадачивает или запутывает»<sup>20</sup>.*

«...результат порой озадачивает или запутывает» (с. 213).

*«В таком случае мне сложно не заключить, что Джойс слишком усложнил “Улисса”—что он пытался вложить в него слишком много. В чем, например, ценность всех отсылок к цветам в главе “Лотофаги”? Они не воссоздают на улицах Дублина атмосферу поедания лотоса—мы просто не поняли бы, если бы нам не сказали обращать на это внимание, почему Джойс заставляет Блума видеть и думать о некоторых вещах, единственное объяснение которым то, что они—предлог для упоминания цветов. И разве огромные вставки эпизода “Циклопы” не разрушают свой объект тем, что мешают нам следовать за повествованием? Эти вставки сами по себе забавны, описанный инцидент—шедевр языка и юмора, идея сочетать их кажется продуктивной, и тем не менее они производят эффект механический и раздражающий: в конечном итоге нам приходится читать главу целиком, пропуская интерполяции, чтобы узнать, что происходит».*

214 Выписать все его «Why?»  
flowers etc.  
<«Почему?»  
цветы и т.д.>

Ulyss <«Улисс»>—это система мира—vu à travers un tempérament <уви-денная через темперамент>—т.е. imposing his own picture and taste as laws

(ironical retort of Zola's meaning of the same <навязывание собственной картины и вкуса в качестве законов (ироничный ответ Золя означает то же самое>. Вернее also a step forward! <также шаг вперед!><sup>21</sup>).

«Почему Джойс заставляет Блума видеть и думать о некоторых вещах, единственное объяснение которым то, что они—предлог для упоминания цветов».

I am doing the same with my Mexican episodes (As the whole picture is also a plan, built on an underlying structure—the historic development of Mexico, freed from <Я делаю то же самое с мексиканскими эпизодами (так как картина в целом—также план, построенный на лежащей в его основе структуре—историческое развитие Мексики, [структура], освобожденная от> последовательность[и], решенная на симультанности, чему спецификами de la fusion <слияния> всех эпох в сегодня Мексики—импульс и оправдание).

Секрет этого, по крайней мере, у Джойса—у нас более формально-информационно о Мексике, как в мотиве, так и в limitations <ограничениях> еще не прошедшего кино—подсознательное ощущение приемов «познания».

Кадр outbursts into montage <взрывается в монтаж>

Zola into Joyce <Золя в Джойса>

Те же вещи, выраженные монтажно.

Вопрос градуса накала.

Провести аналогии ситуаций

♥ + x (NB.—хороший заголовок: ♥ + x )

p[ar] ex[ample] <например> для экстаза:

наводнение нечистотами (Terre) <<Земля»><sup>22</sup>

и вопрос воды (Stephen <Стивена> и Bloom'a <Блума>)

Или «Germinal» <<Жерминаль»> попойку<sup>23</sup> и Ormond Hotel <Отель «Ормонд»>—питье<sup>24</sup>.

Последнее слово монтажа

подражание процессу мысли.

Иллюстрация на Joyce <Джойсе>.

примеры чисто литературные,

как напр[имер]:

“Might manage sketch. By Mr. and Mrs. L.M.Bloom. Invent a story for some proverb which?”

<<Я б тоже мог кое-что накопать. Авторы—мистер и миссис Л.М.Блум. Придумать историю на тему пословицы. Какой только?»><sup>25</sup>.

NB. Не забыть упомянуть совершенно неземное волнение, которое я испытываю и сейчас—и совсем дикой интенсивности при первом чтении—от такого изложения текста—100 эмоционализация—ибо форма не интеллектуализированной формы мышления—(механизм (механистический) грамматического оформления), а эмоционализированной (возвращенной в эмоциональный базис—откуда инфантильный налет в самой форме).

Здесь все случаи эмоционально-сюжетные.

Но эта техника—pushed further <развитая далее>—годна особенно на интеллектуальные задания.

Причем я думаю, что этой техникой говорить интеллектуальное не при-  
суще литературе—где есть для интеллект[уального] содержания—интел-  
лектуальная форма—соответствующие друг другу и всё—ОК.

| NB. Мы сейчас показали на Ulysses <<Улиссе>> пример, осуждающий  
прием приложения интеллектуализованной формы—схоластически-грам-  
матической применительно к изложению эмоционального «содержания».  
Здесь есть не соответствие и потому не ОК, а стерильность, взамен волну-  
ющего захвата. |

Пользование же низшей стадии языка (что в литературе отрицательно  
именуется «образом»)—и отрицательно для жесткости изложения интел-  
лектуального положения—(обычно форма of avoiding <избегания> не зна-  
емого—в аналогию\*, т.е. наиболее единичную форму образа!—т.е. игру в  
подмену))—эмоциональной системы выразаться—на кино—т.е. в форме  
выражения эмоцион[аль]но более высокой (с точки зрения интенсивности  
воздействия—hors question <без сомнения>) абсолютно правильно и соот-  
ветствует случаю логарифмирования в математике.

Где. Более сложное действие (напр[имер] корень, или произведение) в  
более низкой области математики—переводится в более высокую стадию  
математики—логарифмирование, причем выигрывается упрощение самого  
действия—корень заменяется делением, умножение—сложением.

| Very good. Notez <Очень хорошо. Заметь>—хорошее письмо: «Где.  
Более слож...».

«...причем снижается разряд самого действия...»

(Quelle finesse! en font cela <Какая тонкость!> и как смешно, когда  
вспомнишь, что восемь часов с утра пекся в палящем солнце, снимая звер-  
ства над пеонами в дни тирании Порфирио Диаза. В копалах, лошадином  
навозе, среди страстности индиго и холодной злости испанцев. Затянутых  
петель лассо...

Таким же лассо затягиваем рыхлость явлений в стройность концепции.  
И день получается на диво монистичным!)

Et je crois que c'est le seul, et le vraiment parfait bonheur.

Et un bonheur... impossible a communiquer à autres... <И я думаю, что это  
единственное и поистине высшее счастье. И счастье... которым невозмож-  
но поделиться с другими...>

[Гриша] лечит шары от какой-то венерики в Distrito Federal <Федераль-  
ном округе, т.е. в Мехико>. [Тисс] гоняет бильiardные по зеленому сукну...  
Communiquer! <Поделиться!>

Unité de tout d'oeuvre entier. <Единство всех произведений>

---

\* дать злой образчик (полемиически)

1) Prémédité—Zola (R[ougon-]M[acquart]) <Заранее продуманное—Золя («Ругон-Маккары»)»>

Подсознательное—затем

2) Осознанное в середине и приведение к нему—Balzac <Бальзак>

3) Charlie <Чарли> даже не осознаваемое!

4) Artist as a young man (1) <<Портрет художника в юности»>

—Ulysses (2) <<Улисс»>

—Work in Progress (3) <<Вещь в работе»><sup>26</sup>

(1) и (2) еще по признакам генеалогии сюжетной

—родня ли, как у Zola

—класс ли, как у Balzac<sup>27</sup>

(со след[ующими] захождениями)

(2) и (3) генеалогия выше сюжетной

«день» и «ночь».

## 23. XII 31

*«Как уже было сказано, в современном обществе для писателей, которые не могут заинтересовать себя им—ни путем научного изучения, ни путем сатирического осмеяния, ни пытаясь изменить его,—есть только два пути—Акселя или Рембо. Если писатель выбирает первый путь, путь Акселя, он закрывается в своем частном мире, культивируя собственные фантазии, потакая собственным маниям и в конечном итоге предпочитая самые абсурдные свои химеры самой удивительной реальности сегодняшнего дня, в конечном итоге принимая собственные химеры за реальность. Если писатель выбирает второй путь, путь Рембо, он пытается оставить двадцатый век позади—найти хорошую жизнь в какой-то стране, где современные методы производства и современные демократические институты не представляют для художника проблемы, потому что они еще не появились <...> Весь наш культ, который разоблачил Уиндхем Льюис, культ более примитивных стран и народов, на самом деле является манифестацией импульса, схожего с импульсом Рембо—“Мексиканские утра” Д.Г.Лоуренса и его исследования Санта Фе и Австралии; негритянская антология Блеза Сандрара, негритянские маски, который продаются в Париже за такую цену; долгая страсть Андре Жида к Африке, которая, в конце концов, привела его к плаванию по Конго; опьянение Шервуда Андерсона “темным смехом” американского Юга, и его замороженность белыми нью-йоркцами Гарлема; и даже это странное увлечение инфантилизмом—потому что наши дети более дикие, чем мы,—которое позволило применять термин “экспрессионизм” одновременно к рисункам учеников немецких школ и к пьесам немецких драматургов <...>; этот истерический ажиотаж вокруг современных “примитивов”, из-за которого поколение Жана Кокто говорит о Руссо-тамуженнике, как их отцы говорили о Дега—всё это началось с Рембо»<sup>28</sup>.*

287.

I think him (W[ilson]) profoundly wrong!

Rimbaud did not escape from life in the Orient. His Orient was not the mystic dreamy «Orient»—on the contrary the Orient of the grand-children of Cortez

appetite—not the realized poetic dream, but the plunge in the prosaic greed of the first colonizer[s] and traders.

<Я считаю, что он (Уилсон) глубоко заблуждается.

Рембо не бежал от жизни на Восток. Его Восток не был мистическим Востоком мечтаний—напротив, Востоком внуком аппетита Кортеса,—не воплощенной поэтической мечтой, но погружением в прозаическую жадность первых колонистов и торговцев>.

И совершенно ошибочно приписывать Rimbaud <Рембо> роль первого повлекшего в тайны дикости и примитивов D.H.Lawrence to Mexico, Blaise Cendrars to Africa, Gide to Congo, Sherwood Anderson to «the South»... <Д.Г.Лоуренса в Мексику, Блезе Сандрара в Африку, Жиды в Конго, Шервуда Андерсона «на Юг»...>

Почему Wilson <Уилсон> забывает... «Noa-Noa» <«Ноа Ноа»> мечтателя Гогэна, вместо торговца Arthur Rimbaud <Артюра Рембо>. Ведь все продолжают писать книги, подобно Гогэну, пишущему картины. Все же писания Rimbaud <Рембо>ограничиваются ответами географическому обществу, легшими в основу работ по прокладке Абиссинской жел[езной] дор[оги] (цитирую из W[ilson] <Уилсона> же).

И нужны ампутация ноги, заражение крови, предсмертная агония, чтобы из жесткости экстаза\* реального делания, он снова регрессировал в то, что его сестра описывала как «нечто вроде непрерывного сна, он говорил странные вещи так мягко, голосом, который очаровывал бы меня, если бы не разбивал мне сердце. То, что он говорил, были видения, но это было совсем не то же самое, как во время лихорадки. Словно он делал это намеренно.... Он смешивал все подряд, и искусно»<sup>29</sup>,—и что есть регресс в ностальгический экстаз поэта.

*«Рембо, в смертельном бреду, всё еще был одержим идеей Востока: на смертном одре он настоял на диктовке письма пароходной компании, спрашивая, сколько будет стоить проезд и когда ему приказать доставить себя на борт»<sup>30</sup>.*

Notez <Заметь> финансовую карьеру его. Его гарем. И business int[erest] <деловой инт[ерес]> идущий || scientific interest'у <параллельно научному интересу>.

NB. Я кажется в «списке диалектиков» пропустил Rimbaud <Рембо>, а м[ожет] б[ыть] он как более показательный.

В общей же схеме outburst in <нрзб.> <взрыв в>

<нрзб.> degree of ecstatic outbursts

!!! Outburst out of the system as a whole

as wrong solution for what we give in our happy end—the contrary—practice—

<степень экстатического порыва

!!! выход из системы как таковой

---

\*Степень интенсивности этого в его записке со смертного одра о ценах на билет и расписании пароходов снова туда, где его собственный trading post <торговый пост>.

как неверное решение для того, что мы даем в нашей—противоположной—практике «счастливого конца»>

В лучшем случае если ум R[imbaud] <Рембо> имел влияние—mechanisches Nachäffen <механическое подражание>.

Реализация единства в социализме и коллективизме.

В противовес метафизической и поэтической nostalgui <sic!> <но-стальгии>!

*«Как я уже упоминал в связи с Гертрудой Стайн, наши идеи, касающиеся “логики” языка, вероятнее всего, поверхностны. Отношение слов к тому, что они выражают—то есть, к процессам, стоящим за ними и к процессам, которые они вызывают в тех, кто слышит или читает их—остается весьма загадочным. Мы склонны предполагать, что быть убежденным в чем-то—совсем не то же самое, что принять внушаемое нам; но суггестивный язык поэта-символиста на самом деле выполняет ту же функцию, как и разумный язык писателя-реалиста или даже строгий технический язык науки. Очевидно, самое большее, что мы можем сказать о языке, это то, что он указывает на отношения, и поэт-символист делает это в той же самой мере, что и математическая формула: и то и другое предполагают воображаемые миры, составленные из элементов, отобранных из нашего опыта в реальном мире и открывающие отношения, правотерность которых в рамках этого опыта мы признаем»<sup>31</sup>.*

*«...кто может сказать, что, по мере того, как наука и искусство всё глубже заглядывают в человеческий опыт и достигают всё более широких границ, и по мере того, как они всё более напрямую и со знанием дела применяются к нуждам человеческой жизни, они не придут к способу мышления, технике обращения с нашими ощущениями, которые сделают искусство и науку единым целым?»<sup>32</sup>*

Евреинов  
перед O'Neill'ом <O'Нилом>  
в кулисах души  
и др[угие] пьесы<sup>33</sup>!

Joyce is <Джойс> формально one of the steps towards the marriage of science and art (in my understanding in <одна из ступеней к соединению науки и искусства (в моем понимании в> ПЕРСПЕКТИВЫ)<sup>34</sup>.

1. «...пафосные построения типа “Песни о топоре” Уитмена в структуре своей воспроизводят собой одну из самых острых фаз экстатического переживания.

Это—мгновение, <в котором переживается> ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки.

Пафосное произведение—в подобной его структуре—старается с возможной полнотой воссоздать подобное “положение вещей”: <оно> и есть как бы сколок, следуя которому в порядке прописи, зритель проходит через те же стадии постепенно накопления данных, внезапно на каком-то моменте изложения вспыхивающих ощущением своего единства.—

Эйзенштейн С. М. Двадцать опорных колонн.—В кн.: Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т.2, О строении вещей. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006, с. 101.

2. Wilson E d m u n d Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870–1930. Charles Scribner's Sons, New York-London, 1931, p. 156–157.

3. Эйзенштейн, вероятно, имеет в виду разбор главы «Эол» в книге Стюарта Гилберта «"Улисс" Джеймса Джойса».

4. Ibid., p.166–167.

5. «...прощаясь со мной, этот высокий и слегка сутулый человек почти без фаса— настолько резко отчетлив его профиль красноватой кожи и огненных с густой проседью волос— почему-то странно размахивает руками и шарит по воздуху.

Удивленно спрашиваю его, в чем дело.

“Но у вас ведь где-то должно быть пальто...”—отвечает Джойс и шарит по стенам.

И только сейчас я соображаю, до какой же степени слабо зрение в отношении окружающего мира этого почти слепого человека, чья внешняя слепота, вероятно, обусловила ту особенную пронзительность внутреннего видения, с которой описана внутренняя жизнь в “Улиссе” (и “Молодости автора”) удивительным методом внутренней речи.

Мне становится безумно неловко.

<...>

Я сам, как слепец, провел почти весь вечер с почти слепым человеком, не видя, не ощущая и не замечая этого!» (Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Т.1, М.: «Искусство», 1964, с. 486.

6. Wilson, Op. cit., p. 171–174.

7. Ibid., p. 178–179.

8. Ibid., p. 184–185.

9. Антитезу Джойс–Пруст Эйзенштейн позже неоднократно сопоставлял с антитезой Домье–Гаварни. Запись от 17.09.1934: «Пруст занимает среднее место между символизмом и Джойсом. <...> Достаточно назвать фамилию Пруст, как всякий интеллигентный собеседник не преминет вплести в ответ или <в> возникающий разговор имя Джойса и обозначение “сюрреализм”».

Это—пример необоснованнейшей поверхностной ассоциации. Чисто механическое сопоставление. То же типа, которое при упоминании Оноре Домье заставляет назвать имя Гаварни. Или <когда> при имени Сяраку заставляют говорить об Утамаро и Хокусае.

Между тем у короля лореток Гаварни нет ничего, оправдывающего ассоциации с титаном, “Микеланджело карикатуры” (как сказал Бальзак). Сяраку—этот Домье японцев—так же далек от ихнего Гаварни—Утамаро (или Хирошиге?). Не говоря уже о Хокусае, имеющем с обоими не больше того, что они встречаются в одной монографии, как и у обоих француз-зов—только то, что они рисовали литографским карандашом на камне.

Из того факта, что все три типа писателей отдавали свое внимание внутреннему току мысли, чувств и сознания, их сбрасывают в одну кучу, совершенно не удосуживаясь разобраться, какое место в отношении этого «тока» занимает каждый из авторов. <...> То, что Джойс под старость ввержен в мрак слепоты. То, что Пруст доживает свои дни в мраке изолированной пробковым слоем комнаты (из-за астмы), не выходя из нее. То, что сюрреалисты слепы и имеют двойные пробковые стенки черепных коробок, во многом изолирующие их гораздо больше, чем первые две невзгоды, никак еще не дает права валить их в одну кучу».—Цит. по: Эйзенштейн С. М. Метод. Том 2. Тайны мастеров. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002, с. 352–353.

Весной 1946 г. он начал с этого предисловие к мемуарным заметкам: «Я никогда не любил Марселя Пруста.

И даже не из снобизма, то есть сознательно, наперекор ужасно сильной моде на Пруста.

А, вероятнее всего, по той же причине, почему я не люблю Гаварни.

Меня всегда шокировало, что о Гаварни обычно говорится на одном дыхании с Домье.

А вместе с тем Домье—гений, граничащий с величайшими образцами творцов величайших эпох искусства, а Гаварни—не более элегантно бульвардые от литографии, сколько бы ни воспевали своего друга Гонкуры.

Имя Пруста было принято в двадцатых—тридцатых годах произносить на одном дыхании с именем Джойса.

И если Джойс—воистину колосс, чье величие переживает и моду, и нездоровый успех скандала от чрезмерно открытых страниц “Улисса”, и цензурные запреты, и затишие моды, и временное невнимание к его памяти, Марсель Пруст же не больше чем временно занимающий место, которое перескакивает в последующие годы к Селину, а позже к Жану-Поллю Сартру». (Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 1. М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997, с. 19–20).

10. Wilson, Op. cit., p. 204–205.

11. Джойс Д. Улисс. СПб., Симпозиум, 2000, с. 68 (Эпизод 4, «Калипсо»).

12. См. ст. «Одолжайтесь!», 1932: «Зарождалась форма “внутреннего монолога”. <...> Даже литература была почти бессильна на этом пути. Ей приходится ограничиваться либо примитивной риторикой драйзеровской записи внутреннего лепета Клайда, или еще худшей фальшиво ложноклассических тирад о нейлевских героев, произносящих вторичные монологи “а парте” о том, “что думают”, сообщив публице то, что говорят (“Strange Interlude”))» (Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2, М.: «Искусство», 1964, с. 77).

13. «Рим»—один из романов, входящих в цикл «Три города» Золя.

14. См.: Эйзенштейн С. М. Двадцать опорных колонн. В кн.: Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 2. О строении вещей. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006, с. 73–114.

15. «...Подобно собственному же необъятному дереву, пробивающему “ограничение небосвода” и “перерастающему звезды”, Золя на последнем этапе своей литературной деятельности совершенно так же выбрасывается за пределы собственного метода.

Таким рывком в новое качество, в новый метод оказывается то, что написано Эмилем Золя после “Ругона-Маккаров”.

Если внутри каждого романа из серии “Ругонов” мы обнаруживаем в известный момент бросок в некое экстатическое иступление, то все последующее после “Ругонов” творчество Золя кажется совершенно таким же экстатически иступленным броском в отношении всего комплекса предыдущих романов, и это в равной мере как по темам и материалу, так и по методу литературного письма.

Я имею в виду две серии: “Три города” (“Лурд”, 1894; “Рим”, 1896; “Париж”, 1897) и “Четыре Евангелия” (из которых написаны три: “Плодовитость”, 1899; “Труд”, 1900 и “Истина”, 1903; Золя умирает, не успев написать четвертого романа—“Справедливость”).

При этом самый характер этого нового качества, в который перебрасывается метод творчества Золя в этих последних романах, отмечен совершенно такими же чертами, как это имело место внутри романов предшествующей поры, где объективно-натуралистический сказ о событиях внезапно перескакивал в стиль экстатического гимна.

В этих новых сериях романов натуралистически объективный сказ уступает место обобщенному вдохновенному “вещанию”, с тем, чтобы к последнему роману превратиться в социально-утопический гимн.

Натуралистические и по возможности точные картины и образы ближайшего *прошлого* “истории *одной семьи* во времена Второй империи” становятся воображаемыми картинами утопического *будущего*, и притом *целой Франции*.

Но дело не ограничивается *одной Францией*.

Вопрос идет о *человечестве* в целом, для которого Франция должна быть лишь прообразом—“мессией, испуительницей, спасительницей”.

<...> Резкое видоизменение здесь приобретают и все внутренние черты литературного письма Эмиля Золя.

Скрытая торжественность ритмики отдельных пассажей в прежних романах Золя <...> здесь начинает уже охватывать романы в целом и присутствует обнажено.

<...> Но здесь интересно еще другое—а именно то, что в этих последних романах Золя в средствах воздействия выходит и за пределы отмеченных нами выше ограничений воздействия—“в основном”—через подбор фактического материала, поданного в нужном автору состоянии.

В описанных приемах Золя также претерпевает “сдвиг”: его сильнее начинает беспокоить строй самой ткани литературного письма.

“Робость” первоначальных попыток подобных “музыкально-поэтических” ходов переходит здесь в “чрезмерность”.—Там же, с. 93–95.

16. «...в каждом романе его мы не только имеем специфически отгороженную область изображения—провинциального города или парижского базара, рабочую среду или среду коток, бастующие копи или железнодорожный узел. Но в каждом случае элементы изображения, тесно связанные с протеканием самого сюжета, таковы, что слагаются в становление колоссального обобщения—то в образ Модного магазина, то в образ Земли, то в образ Стачки, то в образ Войны, то в образ Биржи, то, наконец, из всех романов слагающийся незабываемый образ Парижа. <...> В ансамблях действующих лиц каждого романа так умело распределены отдельные черты обобщенного образа, что, точною абриса давая полное представление о каждом носителе их—живом человеке, они незамкнутостью своего контура вместе с тем не мешают отдельным персонажам стекаться в единое обобщение особи—носителя черт, объединяющих все видовые разновидности».—Эйзенштейн С. М. Монтаж, М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2000, с. 254–255.

17. «Рабочий промежуточный вариант.

Взять тривиальную поступательную цепь развертывания какого-либо действия. Например, день человека. *Minutisme* <тщательно> изложенный как канва, дающая ощущение, что от нее делается отступление. Только для этого. Только для придинок к развитию ответвлений, ассоциативного порядка социальных формулировок, обобщений и положений “Капитала”.

Обобщений из данной случайности в понятие (это будет совсем примитив, особенно если через недостаток хлеба и очереди переходить на хлебный кризис [и] механизм спекуляции. А вот от пуговицы к теме репродуцирования уже изящнее и чище)» (Запись от 8 марта 1928 г.)—Эйзенштейн С. М. Из неосуществленных замыслов. [«Капитал»]. Из рабочих тетрадей 1927–1928 гг.—«Искусство кино», 1973, № 1, с. 58.

18. Wilson, Op. cit., p. 211.

19. «Очень любопытное—об объеме. Совершенно ново взаимоотношение количества и разнообразия материала по отношению к метражу. “Нагрузка метража” (в ответ на опасения Гриши—“как? и Китай, и Америка?” etc., etc.). Такое же есть и в писании Б.Гумана:

“...Язык кино обладает тем свойством, что для “обыгрывания” незначительного по своей временной продолжительности факта требуется огромное количество изобразительных средств, значительно большее, чем во всяком ином виде искусства. То, что для литературы можно обозначить несколькими словами, передается на экран при помощи целого ряда сцен, а иногда и эпизодов, занимающих большое место в картине. Вот почему “Броненосец «Потемкин»” производит гораздо большее впечатление, чем “Октябрь” [...] В самом деле, что запоминается после просмотра “Октября”? Пожалуй, одним из наиболее ярких мест следует признать картину разведения мостов. Почему? Потому что здесь языку кино дан полный просмотр. И именно потому, что показу этих мостов Эйзенштейн отводит непропорционально большое место (а иначе Эйзенштейн и поступить не мог, это требовало самого существа кино), у него не хватает метража для “кинофикации” целого ряда весьма существенных и значительных сторон Октябрьской революции...”

Совершенно правильно о “кило”-метраже обыгрывания мелкого факта. Можно сказать—единицы факта. К приемам кинематографии “вчера” это вполне применимо.

С точки зрения языка!! Ведь мы же ищем экономии средств прежде всего, и где же, как не в непосредственности (не посредственности!) она нами и находится.

Метраж идет на обыгрывание единицы факта. Ровно столько же будет уходить и на обнаружение (“оформление”) единицы мысли. “Сюжетно” отвечающей единице события в старом кино.

Если “Потемкину” [...] давалось по одному событию или по ½ события на часть (р.е. траур—митинг, флаг; “пасха”—лестница; пауза—брзент—бунт и т.д.), то тут по одной мысли, как там по одному чувству (и это “впечатляюще”, а не “обсос” события *ep parenthèses* <в скобках>—“траур”, “пауза”, “боевая готовность”, “паника” etc.) на часть или полчасти совершенно благополучно. Разница в аттракционах, собираемых на провоцирование одного понятия, определенно классово сконденсированного (здесь), и аттракционах, собираемых на провоцирование (там) одной конденсированной эмоции, классово направленной» (Запись от 4 апреля 1928).—Эйзенштейн С. М. Указ. соч., с. 60–61.

20. Wilson, Op. cit., pp. 211–213.

21. «Une réalité vu à travers un tempérament» <Реальность, увиденная через темперамент>—«the top <главенствующая> формула Золя»—Э й з е н ш т е й н С. М. Метод. Том 2. Тайны мастеров. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002, с. 520.

Цитата из статьи Золя «Прудон и Курбе» 1865 г. звучит так—«Une oeuvre d'art est un coin de la creation vu à travers un tempérament» («Произведение искусства—это уголок мироздания, увиденный через призму темперамента»).

22. «В “Земле” таким же потоком—нет, потоком!—взмываются валы городских нечистот, легко перерастая и перебрасываясь в обобщенные образы и символы порока, стяжательства и разврата, каскадами низвергающихся на не до конца еще порочную, девственную землю деревенских общин.

И во всё затопляющих потоках этих низвергающихся валов маячит образ предельного разложения французского общества эпохи Наполеона Маленького»—Э й з е н ш т е й н С. М. Неравнодушная природа. Т.2, О строении вещей. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006, с. 75.

23. «...само «состояние» описываемых предметов окажется состоянием... выхода из себя. «Выходом из себя» окажется и материал образного ряда сравнений.

<...>

...методика патетического письма в литературе ничем не отличается от той экстаической формулы, которую мы обнаружили в кинематографе.

Но полного размаха это подтверждение достигает там, где, как я указывал выше, Золя внезапно перебрасывается в разгул патетических обобщений.

И тут же благодаря особенностям его метода изложения, который мы так кропотливо старались излагать выше, особенно наглядным становится, что весь материал описываемой им сцены или весь материал для соответствующих сравнений—неизменной в сценах патетически присутствует в состоянии «выхода из себя», в состояниях «иступления», в состояниях «экстаза».

<...>

И всё равно—детали ли это фактической обстановки, цепь ли явлений и предметов, выбренных для сравнений, или те же элементы, использованные для обрисовки, вовсе выведенные из бытовой обстановки, атмосферы бреда, сна или галлюцинации.

Для начала возьмем целиком сотканную из одних бытовых деталей сцену разгула углекопов в день получки в кабаке вдовы Дезир из «Жерминаля».

<...>

Воздух густеет через муть испарению в облака табачного дыма и как бы твердеет в бесчисленности бумажных гирлянд.

Груды рвутся из корсажей.

Пот выступает испариной.

Молоко льется из грудей матерей в жадные губы припавших к ним младенцев.

Дети мочатся под столами.

Взрослые извергают на дворе потоки пива, безудержно вливавшиеся в их глотки.

Труба ревом своим разрывает воздух.

А розовый цвет кожи переливается в золотое сверканье обнажающегося тела и отсюда перескальзывает в мерцающую позолоту развешанных по стенам золоченых щитов с именами святых: святого Элуа—покровителя железнодорожных заводов, святого Крепэна—покровителя башмачников, святой Варвары—покровительницы углекопов... <...>

Мы видим, весь материал взят в состоянии переполнения, изливания из своего состояния, изливания из одной среды в другую—«вне себя».—Там же, с. 80–85.

24. Ср. в эпизоде «Сирены», где Блум следует за Бойланом в ресторан «Ормонд»: «Блестящий Бойлан заказал зелья.

—Чего твоя душа жаждет? Горького пива? стаканчик горького, пожалуйста, и терновый джин—для меня. Еще нет телеграммы?

Нет еще. В четыре она. Кто сказал четыре?

<...>

Мисс Дус потянулась достать графин, атласная ручка вытянута изо всех сил, блузка на груди вот-вот лопнет, так высоко.

—О! О!—крякал Ленехан при каждом ее новом усилии.—О!

Однако успешно она овладела добычей и с торжеством ее опустила вниз.

—Отчего вы не подрастете, мисс?—спросил Буян Бойлан.

Бронзоволосая, наливая из графина тягучий сладкий напиток для его уст, глядя на тягучую струйку (цветок у него в петлице, от кого это, интересно?), сладким голосом протянула:

—Мал золотник, да дорог.

О себе то есть. Налила аккуратно сладкотягучего терна.

—Ваше здоровье,—сказал Буян.

<...>

Болян все смотрел на нее. Кубок свой поднес к полным губам, осушил он крохотный кубок, втянул последние синеватые капли, густые и полновесные. Зачарованно взгляд его провожал головку, в пространстве бара скользящую к зеркалам, в золоченой арке которых мерцали бокалы эля, рейнского и бургонского и рогатая раковина. Там, в зеркалах отраженная, бронза ее слилась с бронзой еще более солнечной.—Д ж о й с Д ж. Улисс. СПб.: «Симпозиум», 2000, с. 205–207.

25. Там же, с. 68.

26. Первоначальное название «Поминок по Финнегану».

27. «Это ли не гигантские полотнища пафоса, до которого подняты материальные среда и предметы Второй империи, чтобы сквозь них так же неумолимо грохотал образ начала гибели и разложения буржуазии, как через галерею титанических живых людских образов другой романист-гигант, Бальзак, запечатлел образ буржуазии как восходящего класса?

Не характерно ли при этом и то, что в центре внимания Бальзака—человек и люди, производящие и полнящие предметы, а у Золя—среда и предметы, поглотившие и поработившие живого человека-творца?!»—Э й з е н ш т е й н С. М. Указ. соч., с. 75.

28. W i l s o n, Op. cit., p. 287–288.

29. Ibid., p. 281–282.

30. Ibid., p. 282.

31. Ibid., p. 296.

32. Ibid., p. 297.

33. Эйзенштейн сравнивает технику построения монодрам Н.Н. Евреинова («Представление любви», «В кулисах души»), с техникой «потока сознания», которую использует Джойс, в работе «Метод». См.: Э й з е н ш т е й н С. М. Метод. Том I. Grundproblem. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002, с. 128.

34. «Абстрактную науку, научное мышление вне связи с непосредственной действительностью—“науку для науки”, “познание для познания”—мы столь же беспощадно готовы клеймить, как и другие явления, объединяемые сродственным “спекулятивным” обозначением,—“спекуляцию”, в каких бы отраслях она ни возникала. <...> Наступающей эпохе нашего искусства предстоит взорвать китайскую стену и между первой антитезой “языка логики” и “языка образов”.

Мы требуем от вступающей эпохи искусства отказа от этого противопоставления.

*Качественно* дифференцированное и разобщенно индивидуализированное мы желаем вернуть в *количественно* соотносительное.

Науку и искусство мы не желаем далее *качественно* противопоставлять.

Мы хотим их количественно сравнивать и, *исходя из этого, вести их в единый новый вид социально воздействующего фактора.*

<...>

Дуализму сфер “чувства” и “рассудка” новым искусством должен быть положен предел.

Вернуть науке ее чувственность,

интеллектуальному процессу его пламенность и страстность.

<...>

Только *интеллектуальному* кино будет под силу положить конец распре между “языком логики” и “языком образов”—на основе языка кинодиалектики,

*интеллектуальному* кино небывалой формы и обнаженной социальной функциональности; кино предельной познавательности и предельной же чувственности, овладевшему всем арсеналом воздействий раздражителей зрительных, слуховых и биомоторных.—Э й з е н ш т е й н С. М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2, М.: «Искусство», 1964, с. 40–43.

Публикация, предисловие и комментарии **Натали Рябчиковой**